

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

ENEJ BLAŽEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA BEETHOVENOVE SONATE U A-DURU, OP. 101

DIPLOMSKI RAD



ZAGREB, 2019.

SVEUČILIŠTE U ZAGREBU MUZIČKA AKADEMIJA

V. ODSJEK

INSTRUKTIVNA ANALIZA BEETHOVENOVE SONATE U A-DURU, OP. 101

DIPLOMSKI RAD

Mentor: red. prof. Jakša Zlatar

Student: Enej Blažek

Ak.god. 2018./2019.

ZAGREB, 2019.

DIPLOMSKI RAD ODOBRIO MENTOR

red. prof. Jakša Zlatar

Potpis

U Zagrebu, _____

Diplomski rad obranjen _____ ocjenom _____

POVJERENSTVO:

1. _____
2. _____
3. _____

OPASKA:

PAPIRNATA KOPIJA RADA DOSTAVLJENA JE ZA POHRANU KNJIŽNICI
MUZIČKE AKADEMIJE

SAŽETAK

Tema ovog diplomskog rada je analiza Beethovenove sonate op. 101 u A-duru. Ovaj rad ne obuhvaća samo analizu sonate nego ukratko opisuje život i stvaralaštvo Ludwiga van Beethovena, razdoblja u kojem je živio, a također uključuje kratak sažetak o klasicističkoj sonati općenito. Ta sonata označuje početak Beethovenovog kasnog stvaralaštva gdje se Beethoven bazira više na sadržaj sonate nego na sami oblik. Također se u ovoj sonati uočava korištenje polifonih oblika. Sonata je građena od četiri stavka iako mnogi argumentiraju da je sonata građena od tri stavka, gdje se zadnja dva stavka spajaju u jedan ciklični treći stavak. Moja analiza argumentira sonatu kao četverostavačnu. Sonata je zanemarena u odnosu na većinu ostalih Beethovenovih sonata što nema smisla jer se genijalnost sonate nalazi u novim elementima koji zajedno stvaraju savršenu cjelinu.

KLJUČNE RIJEČI: Beethoven, sonata, analiza, oblik, sadržaj

ABSTRACT

The theme of this graduate thesis is the analysis of the Beethoven sonata op. 101 in A major. This work does not only contain the analysis of the sonata itself but also shortly describes Beethoven's life and work, the period in which he lived and I also included a brief summary about the classical sonata in general. This sonata marks the beginning of Beethoven's late period of his work where he focuses more on the content of the sonata rather than the form. Moreover, this sonata contains the use of various polyphonic elements. The sonata is composed of four movements although many speculate that the sonata is actually composed of three movements, where the last two movements are joined. My analysis is based on the sonata as a four movement piece. This sonata is quite neglected in comparison to most other Beethoven sonatas which does not make sense. The genius of this sonata lies in the use of new elements which together form a perfect whole.

KEY WORDS: Beethoven, sonata, analysis, form, content

SADRŽAJ

1. UVOD	1
2. RAZDOBLJE KLASICIZMA I POČETAK ROMANTIZMA.....	2
3. LUDWIG VAN BEETHOVEN.....	3
3.1. BIOGRAFIJA	3
3.2. STVARALAŠTVO	6
4. O (KLASICISTIČKOJ) SONATI.....	9
5. SONATA OP. 101 U A-DURU.....	11
5.1. FORMALNA ANALIZA	11
5.2. TEHNIČKA ANALIZA	20
5.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA.....	28
6. ZAKLJUČAK	33
7. LITERATURA	34

1. UVOD

Ovim radom je kao težište predstavljena formalna, tehnička i interpretativna analiza Beethovenove sonate op. 101 u A-duru. Ovu temu sam odabrao iz praktičnih razloga; ovu sonatu sviram kao dio programa za svoj diplomski ispit i smatram da ću kroz analizu bolje razumjeti to djelo i bolje mu pristupiti kao izvođač. Od svih 32 sonate koje je Beethoven skladao, odabrao sam op. 101 zbog toga što se manje izvodi i spominje za razliku od većine drugih sonata. Smatram da ova sonata zaslužuje više pažnje; sama po sebi je doista teška i kompleksna i svakako je vrijedna proučavanja. Kako bi bolje razumjeli oblik i sadržaj sonate, odlučio sam prije svega predstaviti razdoblje klasicizma i početak romantizma obzirom da je Beethoven u tom periodu živio i skladao. Beethovena poznajemo kao jednog od najvećih predstavnika razdoblja klasicizma ali također je imao veliki utjecaj na razvoj romantizma. Osim razdoblja klasicizma i ranijeg romantizma, u ovom radu je ukratko prikazan život i stvaralaštvo Ludwiga van Beethovena, kako bi što bolje razumjeli okolnosti u kojima je nastala sonata; to nam svakako pomaže kod interpretativne analize jer bolje shvaćamo sadržaj sonate. Također sam nekoliko rečenica posvetio općenito o sonati kako bismo bolje shvatili u kojem je obliku sonata koju analiziram odnosno u kojem obliku su njezini pojedini stavci.

2. RAZDOBLJE KLASICIZMA I POČETAK ROMANTIZMA

Termin „klasicizam“ odnosi se na stilsko razdoblje u likovnoj i glazbenoj umjetnosti u sklopu kojega u glazbi djeluju i „bečki klasičari“ koji su sublimirali klasicistička obilježja. Trojica su velikih bečkih klasičara: Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart i Ludwig van Beethoven. Oni su ostvarili ravnotežu između dotjeranosti forme i izražajnosti, što je ideal klasicističkog izraza. Jačanje građanstva u to doba i u glazbi uvjetuje nove društvene odnose. Uz operne predstave u dvorskim i privatnim kazalištima, javni koncerti postaju osnovicom glazbenog života, a organiziraju ih pojedinci ili glazbena društva. Kućno muziciranje sve je prisutnije u građanskim salonima u kojima klavir postaje omiljeni instrument. Žarište novih glazbenih zbivanja premješta se iz talijanskih zemalja prema gradovima srednje i zapadne Europe među kojima posebno mjesto dobiva Beč. Glavne značajke glazbenoga klasicizma jesu: stvaranje jednostavne melodijske linije u preglednim frazama temeljenima uglavnom na dvotaktnim cjelinama koje zaokružuju kadence, homofoni slog, jasan tonalitetni plan i odnos između dura i mola te funkcionalan harmonijski slijed koji slijedi generalni obrazac: tonika - subdominanta - dominanta - tonika.

Ta su obilježja u glazbenim vrstama solističkoga koncerta, simfonije i komornog muziciranja ostvarena osobito kroz sonatni oblik kojeg ću detaljnije opisati u narednim poglavljima. Početkom 19. st. klasicističke stilske značajke postupno se modificiraju, što se očituje u mnogim skladbama Ludwiga van Beethovena: glazbene vrste i orkestralni aparat dobivaju na ekstenzivnosti i volumenu, harmonijski se ritam i melodika mijenjaju, javljaju se nove orkestralne vrste, a komorna popijevka rabi se u intenzivnijem izražavanju osjećaja. Kasni klasicizam pretapa se u rani romantizam koji će se učvrstiti 1820-ih godina.

3. LUDWIG VAN BEETHOVEN

Ludwig van Beethoven smatran je za jednog od najznačajnijih skladatelja klasične glazbe svih vremena. Bio je veliki predstavnik razdoblja klasicizma uz Josepha Haydna i Wolfganga Amadeusa Mozarta (isto nazivani „Bečki klasičari“). Iako ga smatramo više klasicistom, kroz njegovu glazbu se obilježavaju počeci razdoblja romantizma koje su naslijedili veliki skladatelji 19. stoljeća.

3.1. BIOGRAFIJA

Beethoven je rođen 17. prosinca 1770. g. u Bonnu, Njemačka. Bio je najstarije dijete oca Johanna i majke Marie Magdalene van Beethoven. Kao i većina drugih skladatelja, Beethoven je bio iz glazbene obitelji. Njegov djed bio je pjevač u zboru u Bonnu, kao i njegov sin, odnosno Ludwigov otac Johann. Na početku Ludwigovog života njegova obitelj je bila u vrlo stabilnoj financijskoj situaciji ali tragedija smrti njegovog djeda ju je znatno pogoršala, te je njegov otac potražio utjehu u alkoholu. Iz tog razloga je Beethoven morao napustiti školu s jedanaest godina a s osamnaest je već skrbio o obitelji.

Johann je vidio veliki glazbeni potencijal svog sina Ludwiga i pokušao je od njega učiniti novog Mozarta, ali nije uspio. Beethoven kao dijete nije bio pretjerano zainteresiran ispunjavati želje svog oca, no s godinama se ljubav i zainteresiranost prema glazbi sve više povećavala.

1780. g. Ludwig je dobio svog prvog učitelja glazbe, Christiana Gottlieba Neefea. Zbog njega je bila izdana Ludwigova prva kompozicija, Devet varijacija na Dresslerov marš. Nakon dvije godine Ludwig je postao Neefov asistent i orguljaš. Također je u to doba bio izvođač continua u operi u Bonnu. Tokom tih godina ostavio je takav dojam da su ga 1787. g. htjeli poslati u Beč studirati kod Wolfganga Amadeusa Mozarta. Nažalost je taj susret kratko trajao jer je Ludwigova majka preminula nedugo zatim. Mozart je uočio u Beethovenu ogromni glazbeni potencijal i sam je naglasio da će Beethoven postati veliko glazbeno ime u svijetu.

Narednih pet godina Beethoven je djelovao u Bonnu. Tamo je skupio nekoliko poznanstva, podučavao je djecu raznih aristokrata. Od tih poznanstva vrijedno je spomenuti Ferdinanda, Grofa von Waldsteina koji je cijenio Beethovena kao glazbenika i omogućavao mu zarađivanje kroz skladanje. Drugo ime koje je još više vrijedno spomenuti je Joseph Haydn.

1790. g. je Haydn došao u Bonn i zapazio Beethovenov veliki talent te je odlučio uzeti Beethovena kao studenta. 1792. g. je Beethoven napustio Bonn da bi otišao u Beč proširiti svoje glazbeno znanje. Beethoven je do tad ostvario veliku reputaciju u sjeverozapadnoj Njemačkoj kao pijanist. Mozart je bio smatran kao jedan najvećih improvizatora u to vrijeme ali ga je Beethoven nadmašio. Njegova glazba je dodirnula mnoge. Iz tih razloga je odmah nakon ulaska u Beč bio zapažen od mnogih bečkih aristokrata. Iako Beethoven nije bio aristokratskog podrijetla, dodao je „van“ u svoje ime kako bi dobio lakši pristup aristokratskim krugovima. Znalo se da se Beethoven neće više vraćati u Bonn jer se tamo odvijala Francuska revolucija koja je uspješno okupirala i Bonn.

Beethoven je bio zadovoljan svojim izvođačkim znanjem ali što se tiče skladanja uočio je kod sebe nekoliko nedostataka i shvatio je da ih neće riješiti uz pomoć Haydna. Stoga je tražio savjete od drugih učitelja i skladatelja. 1795. g. označava Beethovenov prvi javni nastup u Beču, gdje je svirao svoj drugi klavirski koncert i jedan od Mozartovih klavirskih koncerata. Sljedeće tri godine održava svoje koncerte i u Berlinu i u Pragu.

U ovo vrijeme Beethoven je počeo uočavati svoje prve simptome gluhoće. Na početku nije dozvolio da to utječe na njegov rad i stvaralaštvo ali je za dvije godine (kad je bilo jasno da ga čeka doživotna gluhoća) razmišljao i o samoubojstvu. Ta postepena gluhoća je sprječavala suvislo izvođenje te se više posvetio skladanju. Često se Beethoven zadržavao u selima blizu Beča gdje je dobivao ideje za skladanje. Beethoven nije odmah skladao cijele kompozicije od početka do kraja već je zapisivao razne ritmičke i melodijske motive koje ne bi uvijek pripadale istoj skladbi, te bi se s vremenom formirale u različite skladbe. Za razliku od Haydna, Beethoven nije žurio sa njihovim dovršavanjem te si je uzimao toliko vremena koliko je trebao da usavrši svaku kompoziciju; ta odlika se pogotovo uočava u njegovom kasnijem stvaralaštvu kojeg ću spominjati u narednim recima.

Naredne godine označavaju Beethovenovu kratku suradnju s kazalištem. U to doba je skladao prve dvije simfonije i treći klavirski koncert. 1804. g. dovršava treću simfoniju *Eroica*, koja se smatra jednom od najznačajnijih Beethovenovih skladbi uopće. Ta simfonija bila je posvećena Napoleonu, koji je najprije bio Beethovenov heroj. Kad je Napoleon uzeo naziv cara, to je Beethovena naljutilo te je promijenio naziv simfonije; umjesto da bi u samom naslovu napisao da je posvećena Napoleonu, on simfoniju naziva *Eroica* – „posvećena velikom čovjeku“ (kako se ne bi znalo da je simfonija namjenjena Napoleonu). U tom razdoblju nastalo je mnogo monumentalnih Beethovenovih djela, ne samo treća simfonija. To su: klavirska sonata *Waldstein* op. 53, klavirska sonata *Appassionata* op. 57, četvrti klavirski

koncert u G-duru, četvrta simfonija,... Također je vrijedno spomenuti da je u ovom razdoblju nastala njegova čuvena opera *Fidelio*.

Beethoven je postao veliko skladateljsko ime po cijeloj Austriji. Njegova djela su bila sve više izvođena i zbog velikih poznanstva s aristokratima bio je financijski opskrbljen za njegovo skladanje. Zbog njegove postupene gluhoće i „prevelikog“ temperamenta se njegov odnos s Bečkim glazbenicima pogoršao. U jednom navratu je čak prijetio da će napustiti Beč jer ne može ostvariti suradnju s njima. Aristokrati su mu ponudili puno novaca pod uvjetom da Beethoven ostane u Beču i sklada do kraja života, što je Beethoven i prihvatio. Iako je Beethoven bio financijski opskrbljen, to nije promijenilo njegove unutarnje frustracije vezane uz zdravstveno stanje.

1810. g. zapažena je Beethovenova peta simfonija koja je ostavila veliki pečat. Ta simfonija bila je predstavljena raznim romantičarima da bi se zainteresirali za njezinog kompozitora, tj. Beethovena. Naredne dvije godine Beethoven dovršava šestu, sedmu i osmu simfoniju. Veliki uspjeh doživjela je sedma simfonija nakon prve izvedbe; publika je željela da se ponovi izvedba poznatog pogrebnog drugog stavka *Allegretto*. 1814. g. se Beethovenova glazba proširila na cijeli svijet uz pomoć Bečkog kongresa.

U to doba započinje vladavina Klemensa, Fürsats von Metternicha. Može se smatrati da tu započinje Beethovenovo treće i zadnje razdoblje stvaralaštva u kojoj je već bio potpuno gluhi. Zbog gluhoće Beethoven je postao sve veći „pustinjač“. Broj novonastalih kompozicija se znatno smanjio u odnosu na prije ali sadržajno je Beethoven puno više uložio u kasnija djela. Imao je sve manje kontakta s ljudima, misli su mu više bile usmjerene na posao nego na uspješne rezultate njegovog skladanja. Poslije smrti brata 1815. godine, k sebi uzima njegova sina Karla. Ubrzo se uspostavilo da Beethovenov odnos prema svom nećaku od početka nije mogao proći dobro. Sa svojim pretjeranim moralnim opredjeljenjima, Beethoven ga je toliko stavio pod pritisak da je mladi Karlo na kraju pokušao počiniti samoubojstvo. Ovaj pokušaj samoubojstva (u to vrijeme pokušaj samoubojstva je bilo kazneno djelo), snažno je utjecalo na Beethovena.

Upravo zbog toga, opterećen privatnim problemima, 1822. godine Beethoven piše djelo "Missa Solemnis". U to doba skladao je klavirske sonate op. 101 i op. 106 (*Hammerklavier*) i skicirao je devetu simfoniju. Do 1823. g. Beethoven dovršava zadnje tri klavirske sonate te njegove najopsežnije varijacije na temu Antona Diabellija. S vremenom se sve više oblikovala njegova deveta simfonija te je na kraju bila dovršena 1824. g. Simfonija je doživjela enormni

uspjeh te je dobio ogroman aplauz kojeg zbog gluhoće nije bio svjestan dok se nije okrenuo prema publici.

Nakon devete simfonije njegova posljednja djela bila su tri gudačka kvarteta te velika fuga (Grosse fuge). 1826. g. Beethoven je cijelo ljeto proveo kod njegovog brata Johanna Nikolausa. Nakon ljeta vratio se u Beč i na putu je dobio upalu pluća koju je nekako prebolio, ali je ona pogoršala ostale probleme. 3. siječnja 1827. napisao je oporuku, a 26. ožujka iste godine umro u svom domu. Pretpostavlja se da je umro od bolesti jetre. Na groblju Währing pokopan je 29. ožujka, a više od 20.000 ljudi bilo je na pogrebu. Beethovenovi posmrtni ostaci preneseni su na bečko središnje groblje.

3.2. STVARALAŠTVO

Skladateljski stil Ludwiga van Beethovena se mijenjao kroz njegov život. Započeo je pisati po uzorima svojih suvremenika (Haydna i Mozarta) ali tokom skladanja je stvorio svoj jedinstveni stil koji se primjenjivao ali istovremeno i promjenjivao u svojim skladbama. Njegovo stvaralaštvo može se podijeliti na tri razdoblja: rano, srednje i kasno razdoblje.

Rano stvaralaštvo

Djela koja spadaju pod Beethovenovo rano stvaralaštvo su većinom komorna djela koja uključuju klavir. Isto tako pod to razdoblje ubrajamo njegove ranije klavirske sonate (uključujući op.26 u As-duru), prva dva klavirska koncerta te prva (i po nekom argumentima i druga) simfonija.

Beethovenova djela iz ranijeg stvaralaštva uglavnom su obuhvaćala glavne značajke glazbe 18.st.; jako puno poveznica možemo naći između Beethovenovog ranijeg stila te Haydnovog i Mozartovog. Njegov stil više podsjeća na Mozarta nego na Haydna zbog dugačkih i višetematskih ekspozicija te kraćih provedbi. Sporiji stavci su duži sa puno lirike, dodani su različiti ukrasi i notne izmjene. Treći stavak, *scherzo*, je ostao u tradiciji prethodnog *menueta*, iako je ponekad Beethoven volio ubaciti akcente koji se ne slažu sa stilom menueta. Zadnji stavci odnosno *finale* su vrlo razigrani i elegantni. Dvije značajke čine Beethovena drugačijim od ostalih skladatelja tog doba:

1. Korištenje dinamičkih kontrasta u kratko vrijeme, odnosno korištenje naglih dinamičkih promjena (na primjer korištenje *crescenda* koji vodi do *subito piana*).
2. Korištenje tehnika koje izlaze iz improvizacije: neočekivani akcent i rad s najsitnijim mogućim motivima koji na prvi pogled mogu djelovati beznačajno.

Srednje stvaralaštvo

Što se početka srednjeg stvaralaštva tiče, može se smatrati da se uočava u njegovim sonatama op. 27 *quasi una fantasia*. U klavirskim koncertima se stil iz njegovog srednjeg stvaralaštva osjeti tek u četvrtom koncertu; iako je treći klavirski koncert bio dovršen u njegovom srednjem stvaralaštvu, započeo ga je pisati već u ranijem stvaralaštvu zato spada djelomično pod ranim i djelomično pod srednjim stvaralaštvom. Poglavlje srednjeg stvaralaštva završava 1814. g.; u to vrijeme Beethoven je dovršio sonatu op. 90 u e-molu.

Harmonije u Beethovenovim djelima ostaju jednostavne, čak jednostavnije nego kod Mozarta. Dok je Beethoven u ranijem stvaralaštvu koristio duže ekspozicije i kraće provedbe u sonatnom obliku, u srednjem stvaralaštvu se to preokreće. Ekspozicija je postala sve kraća dok je provedbu sve više proširivao. Ne samo provedbu, nego i *codu*. Sporiji stavci bili su sve kraći, neki od njih su toliko bili skraćeni da se po nekim mišljenjima nisu mogli smatrati kao samostalni stavci nego kao uvod za sljedeći stavak (napisani kao *attacca* na sljedeći stavak). Treći stavak je uvijek u obliku *scherza* a ne menueta u kojem se često koriste neočekivani akcenti i sinkopirane note. Zadnji stavci odnosno *finale* dobiju više na značaju i težini, u nekim slučajevima dobiju toliko na značaju da težnja sonate padne na *finale* umjesto na prvi stavak. Ukrasi se praktički više ne koriste jer svaka sitna nota je značajna po pitanju harmonije i melodije.

Kasno stvaralaštvo

Kasno stvaralaštvo je po mišljenju mnogih započelo sa sonatom op. 101. i trajalo je do kraja njegova života. Njegovo kasno stvaralaštvo obilježavaju zadnjih 5 klavirskih sonata (op. 101-111), „Diabelli“ varijacije op. 120, deveta simfonija te posljednji gudački kvarteti.

Njegovo kasno stvaralaštvo obilježeno je velikim naglaskom na glazbenu misao obogaćenu proširenom harmonijom i sadržajem. Skladbe su bile više meditativnog karaktera i bile su apstraktnije u odnosu na prethodna razdoblja stvaralaštva. Melodije su bile manje jasne, više improvizacijskog karaktera. Značajno je ubacivanje teme ili motiva iz jednog stavka unutar drugog stavka istog djela (na primjer motiv prve teme prvog stavka sonate op. 101 ponovno koristi između trećeg i četvrtog stavka). I inače je kod Beethovena bio značajan rad s motivima, a u kasnijem razdoblju stvaralaštva ide još korak dalje: koristi se varijacijskim tehnikama unutar stavaka. Velika značajka Beethovenovog kasnog stvaralaštva je korištenje polifonih oblika od niza imitacija sve do fuga i fugata koja se koriste ili u provedbama unutar stavaka ili kao cijeli stavak. Također i forma klasičnih sonata postaje sve slobodnija.

4. O (KLASICISTIČKOJ) SONATI

Sonata je višestavačna instrumentalna skladba za jedan solistički instrument, najčešće za klavir ali također i za gitaru te za gudački ili puhački instrument uz klavir. Početak sonate nalazimo već u razdoblju baroka, ali struktura sonate ja tad bila drugačija. Barokna sonata bila je naziv za razne instrumentalne skladbe ali ne za instrumente za klavir – one su se zvale tokate. Posebno zaslužan za razvoj barokne sonate je bio Arcangelo Corelli. On je krajem 17. st. doprinio razvoju dviju vrsta sonate: Sonata da camera i Sonata da chiesa. Sonata da camera bila je sastavljena od preludija te 2-4 plesna stavka dok je sonata da chiesa bila uglavnom sastavljena od četiri stavka (polagani-brzi-polagani-brzi). Bitna poveznica između barokne sonate i klasicističke sonate je Domenico Scarlatti. On je također skladao sonate ali njegove sonate bile su jednostavačne, te su zbog tonalitetskog plana utjecale na razvoj sonatnog oblika u razdoblju klasicizma.

U razdoblju klasičke sonata sadrži 3 ili 4 stavka koji se izmjenjuju po načelima kontrasta. Prvi stavak (Allegro) je gotovo uvijek u sonatnom obliku, ponekada i tema s varijacijama. Drugi stavak (Adagio/Andante) je najčešće u obliku jednostavne ili složene trodijelne pjesme, no može biti i tema s varijacijama ili čak vrsta ronda. Treći stavak (Menuet/Scherzo) je uvijek u obliku složene trodijelne pjesme. Taj stavak je prisutan samo u četverostavačnim sonatama (u trostavačnim sonatama se Menuet/Scherzo izostavlja). Četvrti stavak ili treći stavak u trostavačnoj sonati (Finale/Allegro) može biti u sonatnom obliku, u obliku ronda ili sonatnog ronda ali može biti i tema s varijacijama. Detaljnije ću opisati sonatni oblik i (složenu) trodijelnu pjesmu budući da se ovi oblici nalaze u sonati koju analiziram.

Klasični sonatni oblik predstavlja najrazrađeniji oblik klasičnog homofonog stila. Sastavljen je od tri dijela: Ekspozicija, provedba i repriza. U ekspoziciji su izložene dvije teme koje se razlikuju po građi, karakteru i tonalitetu. Prva tema je uvijek u osnovnom tonalitetu dok je druga tema u dominantnom tonalitetu ako je stavak u duru ili u paralelnom duru ako je stavak u molu. Te dvije teme spaja most čija je funkcija modulacija iz tonaliteta prve teme u tonalitet druge teme.

Nakon druge teme dolazi završni dio ili codetta. Funkcija završnog djela u ekspoziciji je potvrđivanje novonastalog tonaliteta druge teme te završavanje ekspozicije.

Nakon ekspozicije slijedi provedba u kojoj se očituje dramatski karakter sonatnog oblika. To se postiže kroz razrađivanje materijala iz ekspozicije i kroz modulacije. Prije reprize se

stvara napetost ostvarena motivičkom razradom i upotrebom kompleksnijih harmonija. Nastup reprize može biti pripremljen i pedalnim tonom na dominantu. U reprizi najvažnije je ponavljanje materijala ekspozicije (eventualno uz sitne izmjene) ali glavna razlika od ekspozicije je da su obje teme u osnovnom tonalitetu. Sonatni oblik najčešće završava codom. U razvijenijim oblicima coda može biti većeg opsega i poprimiti obilježja samostalnog dijela. U sonati op. 101 sonatni oblik se koristi u prvom i četvrtom stavku.

Složena trodijelna pjesma sastavljena je od tri dijela od kojih svaki dio ima oblik dvodijelne ili trodijelne pjesme. Prvi dio često je trodijelna pjesma, a može biti i dvodijelna pjesma. Bez većih je kontrasta, završava u osnovnom tonalitetu autentičnom kadencom. Drugi odnosno srednji dio je trio. Taj dio je također najčešće trodijelna pjesma ali može biti i dvodijelna. Građen je od novog materijala koji kontrastira prvom dijelu. Također je moguć i novi tempo. Većinom je u novom ali bližem tonalitetu u odnosu na prvi dio i ponekad se veže na reprizu. Treći dio odnosno repriza je vrlo često doslovna odnosno označena znakovima ponavljanja D. C. al fine. Postoje i ispisane reprize s melodijskim i harmonijskim promjenama (npr. ornamentalno variranje). Često se izvodi bez ponavljanja unutarnjih dijelova. Najraširenija primjena složene trodijelne pjesme u razdoblju klasicizma je oblik menueta i scherza s triom, ali je nalazimo i kod sporih stavaka sonata i simfonije. Menuet se zadržao još od sredine 18. st., a uvršten je u četverostavačni klasicistički instrumentalni oblik. Scherzo, kojeg uvodi Beethoven, dramatičniji je i življeg tempa, ponekad opsežniji od menueta. U slučaju sonate op. 101, složeni trodijelni oblik je korišten u drugom stavku koji nije ni Scherzo ni Menuet nego je Marš.

5. SONATA OP. 101 U A-DURU

5.1. FORMALNA ANALIZA

1. stavak: Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung

Stavak je skladan u sonatnom obliku u tonalitetu A-dura. Najveća zanimljivost ovog stavka je da ne potvrđuje A-dur tonalitet unutar početka ekspozicije. Tema se izlaže odmah na početku kroz prva četiri takta ali ta tema počinje i završava na dominantu (u E-duru).



Slika 1: Prva tema prvog stavka sonate

Potom slijedi most (t.5-16). Početak odnosno prva dva takta mosta jednaka su kao i početak teme. Dalje se tema kroz sekundarne dominante proširuje i modulira u E-dur. Taj E-dur tonalitet potvrđuje se u zadnja četiri takta kad se pojavljuju H-dur akordi kao dominantna koji se rješava u E-dur kao tonika. Most završava varljivom kadencom u cis-molu (kao šesti stupanj E-dura).

Na drugoj dobi u šesnaestom taktu započinje druga tema (t.16-25) u E-duru koja djeluje skoro kao nastavak mosta. Druga tema podijeljena je u dva djela. U prvom djelu (t.16-20) istaknut je motiv od tri osminke koji se spaja i razvija u drugi dio (t.20-25). Drugi dio koristi motiv osminke iz prvog djela u kombinaciji s akordima dominante i tonike kako bi potvrdio E-dur tonalitet.

Nakon druge teme na kraju ekspozicije slijedi završni dio (t.25-33). Gotovo cijeli dio čine akordi dominante i tonike E-dur tonaliteta – opet iz želje za potvrđivanjem tonaliteta što

je općenito značajno za završni dio. U 33. i 34. taktu dolazi do potpunog smirenja gdje se izvodi samo E-dur akord u srednjem registru. Ova dva takta služe kao prijelaz na provedbu jer E-dur harmonija nije više prisutna kao tonika u E-duru nego se vraća u funkciju dominante u A-duru.

Provedba (t.35) započinje motivom identičnim prva dva takta prve teme kojim modulira iz A-dura u fis-mol. Motive sve više skraćuje i ponavlja kako bi dobio na napetosti i gradaciji do vrhunca (t.50 i 51). Taj snažni vrhunac je prekinut oznakom *piano* na početku 52. takta. Nakon tri takta smirenja (t.52-54) dolazi do povratka na reprizu (t.55-102).

Kao u ekspoziciji, repriza započinje prvom temom ali je ta tema unutar prva tri takta skraćena, varirana i mutirana u istoimeni mol. U 58. taktu ponavlja se tema u istoimenom duru (kao početak stavka) i njome započinje most. Most kroz prva tri takta djeluje malo variraniji u odnosu na početak mosta u ekspoziciji ali dalje od 60. do 68. takta progresija je jednaka kao u ekspoziciji (t.8-16) s iznimkom da nije modulirala u dominantni tonaliteta nego je ostala u tonalitetu tonike.

Druga tema (t.68-77) je u A-duru i skroz je jednaka drugoj temi u ekspoziciji osim u 76. taktu. Ta razlika je minimalna (drugačija je ritmička izmjena u desnoj ruci).

U 77. taktu započinje završni dio koji opet služi kao potvrđivanje A-dur tonaliteta kroz ponavljanje E-dur i A-dur akorada (dominanta – tonika). Progresija je jednaka kao u ekspoziciji sve do 85. takta.

U 85. taktu se završni dio proširuje u codu. U codi ne uočavamo motive iz prve teme ali u 98. i 99. taktu pojavljuje se reminiscencija druge teme. Kroz motiv od tri osminke iz druge teme završava se stavak u 102. taktu.

2. stavak: *Lebhaft. Marschmäßig*

Drugi stavak napisan je u trodijelnom obliku (A B A) u F-duru. Očigledno, ovaj stavak koji je napisan kao marš preuzima ulogu *Scherza*, koji je inače prisutan u trećem stavku sonata (Beethoven je poznat po tome da često mijenja uloge drugog i trećeg stavka).



Slika 2: Početak drugog stavka

Prvi dio odnosno A dio (t.1-54) je u dvodijelnom obliku (a b). Prvi dio (a, t.1-11) čini tema koja traje 8 taktova. Nakon 8. takta dolazi do ponavljanja. Prvi puta tema koja započinje u F-duru modulira u C-dur dok se drugi puta tema nakon 8.takta proširuje i kroz to vanjsko proširenje vraća u F-dur tonalitet.

Drugi dio (b, t.12-54) započinje istim ritamskim motivom kao početak stavka. Radi se o motivu punktiranih nota i taj motiv prevladava kroz cijeli stavak. Kao što sam spomenuo, ovaj stavak se naziva marš i on utvrđuje karakter marša kroz punktirane note. Cijelu progresiju od 12. do 35. takta možemo naznačiti kao razvojni dio A djela jer Beethoven cijelo vrijeme koristi isti motiv i tim motivom prolazi kroz puno tonaliteta kako bi dobio na većem intenzitetu. U 36. taktu dolazi do povratka na prvu temu ali ne ponavlja se cijela tema već samo drugi dio teme (t.4-8). Ta tema (odnosno dio teme) obogaćena je pratnjom u sekstolama. Nakon toga u 40. taktu se opet ponavlja drugi dio teme, ali ovaj put obogaćen imitacijom u drugim glasovima i ne modulira u C-dur kao na početku stavka nego završava u F-duru. Zatim (t.44) se potvrđuje F-dur tonalitet raznim ljestvičnim pasažama i punktiranim ritmom sve do kraja A djela (t.54). U taktovima 52- 54 koriste se isti motivi kao u prvom djelu (t.8-11) ali sa sitnim izmjenama. Zatim slijedi ponavljanje cijelog b djela.

Drugi dio odnosno B dio (t.55-94) koji se može nazivati i kao „trio“ započinje s dva takta uvoda (t.55 i 56) s tonom F, ali ovaj puta on nije u funkciji tonike u F-duru nego u funkciji dominante za B-dur. Nakon dva takta uvoda dolazi prva tema u B-duru (t.57-59). Sama tema traje samo dva takta (t.57 i 58), u 59. taktu se ponavlja prethodni takt ali u inverziji odnosa lijeve i desne ruke. Drugim riječima, 58. i 59. takt se vrše u kanonu.



Slika 3: Početak tria – prva dva takta služe kao uvod, zatim dolazi prva tema tria

Odmah nakon slijedi druga tema (t.60-64) koja je u F-dur tonalitetu kao dominantna za B-dur. Cijela druga tema se odvija u kanonu kao nastavak kanona s kraja prve teme. Dalje dolazimo do razvojnog djela (t.65-76) koji započinje istim motivom kao završetak prve teme (t.58 i 59). Cijeli razvojni dio se također vrši kanonskom tehnikom kao i kraj prve teme i cijela druga tema. U 76. taktu ponavlja se prva tema u B-duru ali s dodanom pratnjom u vidu trilera. Kao i prvi puta, nakon završetka prve teme nastavlja druga tema (t.79-83) koja se kreće na isti način kao prvi puta s jednom razlikom da je druga tema u B-duru dok je prvi puta bila u F-duru. Nakon druge teme se u 84. taktu opet pojavljuje motiv iz uvoda B djela (t.55 i 56) koji se kroz istu ritmiku proširuje sve do 91. takta. Ovaj dio se može smatrati kao prijelaz na ponovljeni A dio jer je došlo do modulacije u F-dur. To se primjećuje kroz akorde C-dura koji su napisani u funkciji dominante za F-dur. Još očitije se pokazuje prijelaz na A dio u zadnja četiri takta (t.91-94). Ta četiri takta su gotovo u potpunosti jednaka taktovima 36-39 gdje se drugi dio teme vrši u gornjem glasu dok ju donji glas prati pedalnim tonom C. Razlika je u samom kraju odnosno u zadnja dva takta. U A djelu su ta dva takta ostala na dominantu (C) dok se u B djelu zadnja dva takta rješavaju na toniku (F). Tu završava B dio i dolazi do povratka u A dio (*da capo*) koji se izvodi do kraja bez ponavljanja.

3. stavak: *Langsam und sehnsuchtvoll*

Zanimljivost ovog stavka je da postoji dilema smatra li se ovaj stavak kao samostalan nakon kojeg slijedi četvrti stavak ili je ovaj stavak samo uvod u zadnji (treći) stavak. Budući da se u mnogim zapisima ovaj stavak smatra kao samostalan treći stavak, tako ću ga i ja posmatrati u ovoj analizi. Iako se smatra kao samostalan stavak, sadržajno gledano više liči na uvod u sljedeći stavak.



Slika 4: Početak trećeg stavka

Napomena: Za analizu cijele sonate koristim se Urtext izdanjem. Prema tom izdanju označavam brojeve taktova. To naglašavam zato što se u Urtext izdanju taktovi u četvrtom stavku ne broje od 1. takta nadalje nego od 29. takta nadalje (kao nastavak trećeg stavka), što znači da se prema Urtext izdanju treći i četvrti stavak ipak smatraju kao jedan stavak. Bez obzira na to, ja ću u svojoj radnji i dalje smatrati treći i četvrti stavak kao samostalne stavke ali ću taktove i dalje označavati prema Urtext izdanju.

Stavak je u tonalitetu a-mola. Što se samog oblika stavka tiče, sastoji se od dvije rečenice.

Prva rečenica (t.1-8) započinje na dominantu (E-dur) i na kraju kadencira u C-dur.

Najbitnije što treba uočiti u prvoj rečenici je motiv koji se nalazi u prvom taktu u desnoj ruci). Taj motiv se sastoji od četvrtinke te četiri šesnaestinke, od kojih je druga šesnaestinka zamijenjena sa tridesedruginskom triolom. Ovaj motiv je vrijedan posebne pažnje jer je cijela druga rečenica (t. 9-19) građena iz ovog motiva. Početak druge rečenice odvija se u C-duru jer je prva rečenica završila u C-duru.

Druga rečenica traje 11 taktova; u prvih 8 taktova se isprepliće prije spomenuti motiv, najprije u C-duru a nakon toga u smanjenim četverozvucima (t.14-16). Kroz ove smanjene četverozvuke rečenica modulira iz C-dura u a-mol. Slijedi vanjsko proširenje od 3 takta (t.17-19) u kojem se potvrđuje a-mol tonalitet ali završava na njegovoj dominantu (E-dur, t.20). U 20. taktu odvija se kadenca na dominantu.

Zeitmaß des ersten Stückes – Presto(t.21-28)

Nakon kadence u trećem stavku Beethoven iznenađuje pojavom prve teme prvog stavka (t.21-24). Ovo je bilo vrlo značajno za Beethovenovo kasnije stvaralaštvo. Uzmimo za primjer njegovu devetu simfoniju: na početku četvrtog stavka simfonije dolazi do reminiscencije motiva/fraza iz prethodnih stavaka.



Slika 5: Ponovni nastup prve teme prvog stavka nakon kadence u trećem stavku

U ovom slučaju Beethoven je uzeo samo prvu temu prvog stavka kao reminiscenciju. Cijeli ovaj dio služi kao prijelaz iz trećeg u četvrti stavak. Prva četiri takta su gotovo identična samom početku sonate, s jedinom razlikom što je u ovom djelu dodana korona iznad osminske pauze (t.22). Sljedeća tri takta obuhvaćaju motiv iz druge dobe 24. takta (motiv od tri osminke s dodanom osminkom iz prethodne dobe). Time želi postići efekt ubrzanja jer se motivi sve više usitnjavaju (još je iznad napisao oznaku *stringendo* što znači stisnuti). Cijeli treći stavak i većina prijelaznog djela odvijala se u sporijem tempu ali kroz ovaj *stringendo* se nagovještava novi karakter i tempo kao priprema za razigrani četvrti stavak. Taj *stringendo* razvija se u *presto* (t.28) koji je građen od niza brzih notnih vrijednosti (tridesetdruginke te trileri). Zadnji triler u tom taktu produžava se na naredna četiri takta koja su već u funkciji početka četvrtog stavka.

4. stavak: Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit

Četvrti stavak je u sonatnom obliku u A-duru. Prva četiri takta (t.29-32) služe kao uvod. On je građen od trilera iz prethodnog takta te akorada dominante (E-dur). Zatim slijedi prva tema.



Slika 6: Uvod za prvu temu u četvrtom stavku

Prva tema (t.33-65) je dugačka (traje 32 takta). Cijela prva tema zapisana je u repriznom obliku. Inače se reprizni oblik koristi u dvodijelnoj pjesmi i rijetko se koristi unutar sonatnog oblika, no Beethoven ga je odlučio iskoristiti za prvu temu. Prva tema sastavljena je od dva dijela. Prvi dio (t.33-48) čini velika perioda (a-a'), u kojoj prva rečenica (t.33-40) kadencira na dominantu a druga (t.41-48) u tonici. Drugi dio (t.49-65) je niz rečenica u kojem prva rečenica (b, t.49-56) donosi kontrast dok druga rečenica odnosno repriza (57-65) donosi materijal iz prvog djela sa sitnim izmjenama (a'') koja završava u osnovnom tonalitetu (A-dur). Većina prve teme odvija se u kanonu.

Potom slijedi most (t.65-80) koji je građen iz figure od četiri šesnaestinke (preuzeto iz motiva prve teme). Kroz njega dolazi do modulacije iz A-dura u E-dur (što je vrlo značajno za sonatni oblik da kroz most osnovni tonalitet modulira u dominantu kako bi druga tema koja slijedi nakon mosta započela sa u dominantnom tonalitetu).

Druga tema (t.81-90) je po karakteru smirenija u odnosu na prvu temu, što je Beethoven sam naznačio oznakom *dolce*. Temu možemo podijeliti na dvije fraze odnosno rečenice. Prva fraza (t.81-87) je u tonalitetu dominante, dakle u H-duru (budući da se druga tema sada svodi u E-dur tonalitetu) dok je druga fraza (t.87-90) u tonalitetu E-dura. Ono što obje fraze imaju zajedničko je motiv punktirane note; motiv koji se nije koristio u ovom stavku.

Nakon toga dolazi završni dio odnosno codetta (t.91-113) koja potvrđuje E-dur tonalitet kroz motive iz prve teme, ljestvične pasaže i akorde. Ekspozicija završava znakom za ponavljanje; ponavlja se od početka prve teme.

Zatim slijedi provedba (t.114) koja je po mnogim argumentima najsloženiji i najkompleksniji dio sonate jer je cijela provedba uz izuzetak prvih 9 taktova u obliku fuge.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented on two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). The lower staff is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked 'Andante' and the dynamics are 'pp' (pianissimo). The melody is written in the upper staff, and the accompaniment is in the lower staff. The piece consists of 16 measures. The melody features a series of eighth and sixteenth notes, with some measures containing triplets. The accompaniment consists of a simple bass line with eighth and sixteenth notes, often mirroring the melody's rhythm. The piece ends with a final cadence in the lower staff.

Većina teme fuge sastoji se od motiva prve teme s dodanim motivima u osminkama i trilerom. Nakon prvog nastupa teme pojavljuje se drugi nastup teme (t.130-137) u tenoru kao odgovor (comes) u C-duru koji je paralelni tonalitet a-mola. Sljedeći nastup teme (t.137-145) je u d-molu i izvodi ga alt dok bas i tenor preuzimaju ulogu kontrapunkta u paralelnim tercama i sekstama. Zatim se tema pojavljuje u sopranu (t.145-152) u a-molu s pratnjom kontrapunkta u tenoru i altu. Tri takta nakon teme u sopranu ponovno se pojavljuje tema u basu u C-duru (t.155-161) dok se kontrapunkt isprepliće u altu i sopranu u stilu imitacije. Nakon završetka teme slijedi međustavak (t.161-172) koji je na početku građen od motiva drugog djela teme (sedam osminki i dvije šesnaestinke) te motiva od četiri šesnaestinke s dodanom osminkom. Nakon međustavka opet se pojavljuje tema (t.172-181) u sopranu u C-duru također s pratnjom kontrapunkta ali se on ovog puta prepliće kroz sve ostale glasove imitacijom. Zatim slijedi vrlo opsežan međustavak (t.182-208). U međustavku Beethoven koristi motive teme te ih usitnjava kako bi dobio na efektu gradacije (to je vrlo značajno općenito za provedbu u sonatnim oblicima, pogotovo kod Beethovena). Nakon mnogih izmjena motiva i ljestvičnih pasaža fuga dolazi do vrhunca (t.209-224): zadnji nastup teme u kanonu odnosno u stretti u a-molu. Tema završava na pedalnom tonu dominante (E-dur, t.224-232) na kojem se

posljednji put pojavljuju motivi teme iz fuge i provedba završava rastvorbama na dominanti kako bi vodile do reprize koja je dakako u tonalitetu A-dura.

Repriza (t.232) počinje prvom temom u A-duru ali nije jednako građena kao u ekspoziciji.

U ekspoziciji je prva tema bila u repriznom obliku (a-a'-b-a'') ali je u reprizi samo u periodu (a-a'). Prvi dio periode u reprizi jednak je prvom djelu periode u ekspoziciji. Drugi dio periode u reprizi je malo drukčiji: tema je normalno prisutna u donjem glasu (da nije bila tema prisutna, ne bi se radilo o periodu) dok je u gornjem glasu popraćena istom temom ali u inverziji. Nakon njih slijedi ljestvični niz šesnaestinki (jednako kao u ekspoziciji) ali se taj ljestvični niz proširuje jer se dodaje treći glas da bi se na kraju smirio i modulirao u D-dur.

Tu započinje most koji je građen jednako kao u ekspoziciji, ali u D-duru kako bi mogao na isti način iz D-dura modulirati na drugu temu u A-dur jednako kao što je most u ekspoziciji iz A-dura modulirao u E-dur. Slijedi druga tema u A-duru koja je građena jednako kao druga tema u ekspoziciji.

Nakon druge teme dolazi završni dio koji potvrđuje A-dur tonalitet. Uglavnom je jednako građen kao završni dio u ekspoziciji uz iznimku da ima vanjsko proširenje u vidu dodatnih 11 taktova nakon kojih se pojavljuje motiv od dvije oktave (jednak motiv se pojavio u provedbi). Dok je u provedbi taj motiv nagovještavao fugu, ovdje taj motiv nagovještava codu.

Početak code (t.317) je preuzet od motiva s početka prve teme. Taj motiv se nekoliko puta ponavlja u različitim glasovima. Nastavak (t.325) je gotovo jednak kao „b“ dio prve teme jedino što se također proširuje. Zatim dolazi do ljestvičnog niza šesnaestinki (t.338) koji se kreću u tercama i završavaju osminkama E i silazno A (kao potvrda dominantna-tonika). Nakon toga se Beethoven zadnji puta „igra“ motivima teme u desnoj ruci dok lijeva ruka svira tonove E i Fis u basu kao ostinato (t.347-358). Završetak sonate označavaju zadnja tri takta koja su građena od A-dur akorada.

5.2. TEHNIČKA ANALIZA

Što se tehničke analize tiče, tu bih se više osvrnuo na analizu drugog i četvrtog stavka jer prvi i treći stavak ne predstavljaju tehničke poteškoće.

Drugi stavak: Lebhaft. Marschmäßig

SKOKOVI

U ovom stavku prevladava motiv punktirane note. Punktirane note kao jedna melodijska linija ne predstavlja velike tehničke probleme, no u ovom stavku nalazimo dvohvate i akorde koji se kreću u nizu punktiranih nota. Zašto je to problem? Zato što su na nekoliko mjesta zapisani nezgodni skokovi iz šesnaestinke prethodnog para punktiranih nota na osminku sljedećeg para punktiranih nota.



Slika 8: Skokovi unutar punktiranih nota

Za vježbanje bih predložio da se najprije vježba samo skok iz prethodne šesnaestinke na sljedeću osminku. Najprije u sporom tempu, zatim u srednjem tempu ali s brзом pripremom na sljedeći akord ili dvohvat i tek nakon toga odsvirati u tempu kako piše. Budući da je u pitanju izvođenje dvohvata i akorada, također bih predložio vježbanje po jedan glas iz akorda/dvohvata u punktiranom ritmu.

REPETICIJE

Kao što sam bio spomenuo, u većini stavka prevladava motiv punktiranih nota. U nekoliko navrata zadnja nota prethodne punktirane note se ponavlja na sljedeću prvu notu.



Slika 9: Prikaz repeticija

Budući da je tempo dosta pokretljiv, ta repeticija od dvije note mora biti brzo izvođena, a često se zna dogoditi da druga nota nije dovoljno kvalitetno odsvirana zbog želje da bi što prije bila odsvirana nakon prve note radi postignuća brze repeticije. Najbolje rješenje za ovu problematiku je dobar prstomet. Općenito se za repeticije preporučuje da se ih ne svira istim prstom nego izmjenjivanjem različitih prstiju. To vrijedi i za ovaj slučaj. Sve parove repetiranih nota poželjno je svirati mijenjanjem prstiju. Druga najbitnija stvar je osvijestiti da je prethodna šesnaestinka uvijek lakša od sljedeće osminke, dakle naslon ide na osminku odnosno na drugu notu od parova repeticija (to se pogotovo odnosi na repeticije dvohvata i akorada budući da se prstomet ne može mijenjati između jednog i drugog dvohvata/akorda).

TRILER

U cijelom drugom stavku ima samo dva mjesta u kojima se koristi triler. Jedno mjesto je u 12. taktu gdje triler više nastupa u funkciji ukrasa i to četiri puta; prva dva puta djeluje kao ukras *praler* (izmjenjivanje tona s gornjim izmjeničnim tonom) i druga dva puta kao *gruppetto* (niz gornjeg i donjeg izmjeničnog tona).



Slika 10: Prikaz trilera iz prvog djela

Drugo mjesto nalazi se u *triu* stavka u 76. taktu. Tamo se nalazi samo jedan triler ali on nije u funkciji ukrasa nego je duži(traje tri takta).



Slika 11: Prikaz dužeg trilera iz drugog djela odnosno "triu"

Kao kod repeticija, u trilerima je najbitniji dobar prstomet budući da se radi o nizu brzih nota. Preporučio bih prstomet koji piše u urtext izdanju. Tonovi trilera moraju biti izjednačeni u zvuku i ritmu što se postiže jednakim pokretima prstiju.

4. stavak: *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*

Prva problematika pojavljuje se u prvoj temi. U većini teme prevladava skok iz zadnje osminke ili šesnaestinke prethodnog takta na prvu osminku sljedećeg takta i ta prva osminka je zapisana u oktavi. To predstavlja vrlo nepijanistički skok.



Slika 12: Početak prve teme četvrtog stavka.

Predložio bih da se vježba na dva načina: prvi način je vježbanje u sporom tempu u kojem se osigurava čistoća tonova i uvježbava amplituda pokreta. Drugi način je takozvano „nijemo“ vježbanje u kojem je funkcija usmjerena na pokret. Nakon što je prvi ton odsviran, ruka najvećom brzinom skače i zaustavi se nad drugom notom (u ovom slučaju oktavom).



Slika 13: Niz šesnaestinki koje se kreću istovremeno u dva glasa

Druga problematika je i dalje prisutna u prvoj temi i odnosi se na ljestvičnu pasažu šesnaestinki. Taj motiv se pojavljuje dva puta kao jedna melodijska linija u gornjem glasu, jednom kao jedna melodijska linija u donjem glasu s time da se u jednom taktu kreće paralelno sa srednjim glasom u tercama, jednom u donjem i gornjem glasu u obliku kanona i zadnji puta u troglasju u obliku kanona gdje desna ruka svira dvohvate kvarti i lijeva ruka jednu melodiju (što čini zajedno niz paralelnih sekstakorda).

Što se tiče vježbanja pasaže u jednoj melodijskoj liniji, tu bih predložio da se svira u srednjem tempu bez dinamičkih oscilacija sa *mezzoforte* ili *forte* dinamikom. Također je dobro vježbati niz šesnaestinki tako da se ih pretvori u niz punktiranih nota. Nakon toga, preporučio bih vježbanje izmjenjivanjem četiri šesnaestinki u pravom tempu i četiri šesnaestinki u sporom tempu te obrnuto. To bih učinio najprije jednom rukom i onda objeručno.

Najveća tehnička problematika cijelog stavka po mom mišljenju je u prije spomenutim paralelnim sekstakordima. Ovdje nalazimo najveću problematiku jer desna ruka mora odsvirati niz paralelnih kvarti u *legatu*.



Slika 14: Niz šesnaestinki koje započinju u jednom glasu, zatim se dodaje drugi glas i na kraju još treći glas. U troglasju desna ruka svira paralelno kvarte kao gornji i srednji glas

Sve vježbe koje sam spomenuo kod pasaža šesnaestinki u prošlom paragrafu primijenio bih i u ovim dvohvatima odnosno paralelnim sekstakordima. No najprije bih se bazirao samo na desnu ruku i to na gornji i donji glas posebno. Gornji glas kreće se prstometima 4 i 5 dok se donji glas kreće prstometima 1 i 2. Poanta tog vježbanja je postići *legato* u jednom glasu koristeći prstomet dvohvata (1-4, 2-5). Nakon što se to uspije, tek bih onda spojio gornji i donji glas da desna ruka svira niz kvarti tako kako piše sa svim prije spomenutim vježbama za pasaže šesnaestinki. Kad se to postigne desnom rukom, onda se može dodati i lijeva ruka.

Sljedeća problematika pojavljuje se u završnom djelu i u ekspoziciji i u reprizi. Problem je u skokovima na novu poziciju iz jedne šesnaestinke na sljedeću u naznačenim mjestima.



Slika 15: Početak završnog djela u ekspoziciji. Slična problematika sa skokovima kao u prvoj temi četvrtog stavka

Najprije bih vježbao posebno u *mezzoforte* do *forte* dinamici u sporom tempu. Zatim bih vježbao zajedno lijevu i desnu ruku u tempu ali po grupama od četiri šesnaestinke uz prvu šesnaestinku od sljedeće grupe. Više puta bi se trebalo ponoviti grupe u kojima se događa nagli preskok u novu poziciju (naznačeno na slici).

U provedbi četvrtog stavka koji je u obliku fuge nalazimo problematiku sviranja više glasova jednom rukom. Ta problematika se nalazi i u lijevoj i u desnoj ruci kroz gotovo cijelu fugu jer je fuga četveroglasna (dva glasa preuzima lijeva ruka i druga dva glasa desna ruka). Kad god je u pitanju sviranje više glasova jednom rukom, najprije treba vježbati po jedan glas posebno ali prstometom kojim bi svirali višeglasno. Bit te vježbe je upoznati svaki glas koji sudjeluje, uvježbati dobru artikulaciju pojedinog glasa i paziti u kojim glasovima se duže drži notna vrijednost. Česta pogreška kod sviranja više glasova u jednoj ruci je da se može to pretvoriti u homofono sviranje dok skladba traži polifono jer se ne izdržavaju dovoljno dugo određene notne vrijednosti koje su dio višeglasja. Nakon što se savlada jedan glas, treba vježbati po dva glasa, nakon toga po tri glasa i tek za kraj odsvirati sva četiri glasa zajedno.

U provedbi uočavamo i problematiku sviranja terci u dvohvatima. Ta se nalazi na trećem nastupu teme kao kontrapunkt u basu i tenoru



Slika 16: Problematika paralelnih terca u lijevoj ruci

Tu bih preporučio vježbanje posebno gornjeg i donjeg glasa, sa prstometom koji se koristi kad bi se sviralo dvohvate na *legato* način.

U 194. taktu pojavljuje se slična problematika ljestvičnih pasaža iz prve teme. Budući da se radi o sličnoj problematici, načini vježbanja koje sam spomenuo prije mogu se i ovdje koristiti. Dakle, oni su: vježbanje polako u jačoj dinamici, vježbanje u punktiranim notama, vježbanje po grupama od četiri šesnaestinki uz dodanu prvu šesnaestinku sljedeće grupe te vježbanje izmjenjivanjem četiri brze šesnaestinke i četiri polagane šesnaestinke i obrnuto. Te

vježbe bih pogotovo primijenio od 201. do 204. takta u kojem se niz šesnaestinki izmjenjuju između basa-alta i tenora-soprana.

U prvoj temi u reprizi (t.240-243) ponovno se pojavljuje problematika sviranja dva glasa jednom rukom što znači da bih i ovdje preporučio vježbanje svakog glasa posebno pravilnim prstometom, zatim odsvirati posebno lijevu i desnu ruku budući da svaka ruka ima dva glasa za svirati i tek zatim sve zajedno.



Slika 17: Početak prve teme u reprizi četvrtog stavka

U *codi* nalazimo dvije problematike. Prva problematika se nalazi u prvoj polovici *code* i to je sviranje dva glasa jednom rukom ali uz to su i dodani trileri. Dakle, u 332., 334. i 336. taktu jedna ruka mora u isto vrijeme svirati triler i drugi glas.



Slika 18: Dvoglasje unutar lijeve i unutar desne ruke u kombinaciji sa trilerima

Ponovno predlažem vježbanje svakog glasa posebno, pogotovo onih koji uključuju trilere. Jako je zahtjevan 337. takt koji se kreće po sličnom principu kao i prethodni taktovi. Najveća problematika je u izvođenju trilera odnosno ukrasa. Za ovu problematiku predložio bih prstomet kojeg sam naveo u slici.

Zadnju tehničku problematiku koju je vrijedno spomenuti nalazimo nakon višeglasja spomenutih u prethodnom paragrafu.



Slika 19: Zadnja pasaža šesnaestinki u codi

Radi se ponovno o pasaži u šesnaestinkama za koje vrijede isti načini vježbanja koje sam spominjao za prethodne šesnaestinske pasaže.

5.3. INTERPRETATIVNA ANALIZA

Kao što je ranije spomenuto, ova sonata je jedna od Beethovenovih djela koje obilježava početak njegovog kasnijeg stvaralaštva. Beethoven je pojedine stavke označavao na njemačkom jeziku. Osim prethodne sonate op. 90 svaki stavak je bio označavao talijanskim nazivima. Pretpostavljam da uključivanjem njemačkog jezika koji je Beethovenov materinji jezik želi izvođača i slušatelja što više približiti njegovim osjećajima unutar sonate. Za razliku od prethodnih sonata, Beethoven primjenjuje meditativniji i kompleksniji karakter koji prevladava kroz cijelu sonatu a pogotovo u prvom stavku. Smatram da je kompleksnija zbog toga što se u svakom stavku prepliću dva suprotna osjećaja koje izvođač mora dobro prepoznati i primijeniti tokom izvedbe.

Uzmimo za primjer prvi stavak sonate. Beethoven je ovaj stavak nazvao „Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung“. To bi u prijevodu značilo „donekle življe i s najdubljim osjećajem“. Iako se po pitanju forme prvi stavak smatra kao sonatni allegro, što se samog sadržaja tiče tempo bi trebao biti sporiji zbog potrage za najdubljim osjećajem što Beethoven traži unutar tog stavka. Po mom mišljenju dvije suprotne karakteristike pripadaju u ovom stavku. Te su mirnoća i nesigurnost. Mirnoća je prisutna zbog polaganih tema i motiva koje nisu izvedene u velikoj dinamici nego se uglavnom dinamike svodi do oznake *mezzoforte*. Dok zbog melodije stavak dobiva mirniji karakter, harmonija je glavni razlog za karakter nesigurnosti unutar stavaka. U prethodnim sonatama je tonika odnosno prvi stupanj tonaliteta skladbe uvijek bila potvrđena ili na samom početku ili u nastupu prve teme. Beethoven ovu sonatu započinje E-dur harmonijom koju shvaćamo odmah na početku kao dominantu za A-dur (osnovni tonaliteta sonate) zbog dodanog tona „d“ u gornjem glasu u drugom taktu. Umjesto da bi nakon prvog dvotakta koji prikazuje pitanje u dominantu odgovorio dalje sa tonikom, on nastavlja drugim harmonijama. Mi smo kao slušatelji svjesni da se radi o tonalitetu A-dura iako Beethoven to ne potvrđuje. To nestrpljivo iščekivanje tonike čini nemir unutar ove sonate. Provedba služi za stvaranje dramatičnosti. Beethoven koristi motive prve teme za koju znamo da je bila mirnija i ovu mirnoću kroz gradaciju pretvara u dramatičnost. Za razliku od prethodnih skladbi gdje je bio očigledan dolazak na reprizu, u ovom je stavku sonate dolazak na reprizu neprimjetan. To je tako jer je sama tema zbog harmonije „nestabilna“, te ima više smisla prikazati povratak na prvu temu na „nestabilan“ način. Ova nestabilnost dodaje na nesigurnosti. Pravu potvrdu A-dur tonaliteta nalazimo tek na kraju druge teme u reprizi. Iako je A-dur tonaliteta potvrđen, sama potvrda nije dovoljno „snažna“ za svo iščekivanje unutar većine prvog stavka. Iz tog razloga nesigurnost ostaje i dalje prisutna bez obzira na osnovni

tonalitet. Povrh toga, sama *coda* koja bi trebala imati funkciju smiriti svu napetost iz cijelog stavka je dinamički i harmonijski najnapetiji dio cijelog stavka. Sami kraj isto nije dovoljno suvisao da bi riješio svu napetost cijelog stavka kao što bi inače trebao. Stavak završava dvostrukom *appoggiaturom* u dominantu i nakon nje slijedi tonika ali na lakšoj dobi. Iz tog razloga iako je tema sama po sebi veselijeg karaktera zbog dur tonaliteta, zapravo zbog svih harmonijskih okolnosti unutar stavka može djelovati malo tužnija i/ili mračnija.

Drugi stavak je marš koji preuzima ulogu scherza ili menueta. Po pitanju forme marš je jednak formi scherza ili menueta (dakle trodijelni oblik). Novost je u samom karakteru i sadržaju. Dok je karakter menueta više elegantan i scherza više šaljiv, karakter marša je puno ozbiljniji. Inače običan marš djeluje po karakteru ponosno i jednostavno, to nije slučaj ovog stavka. Beethovenov marš u ovom stavku djeluje više kompleksno radi dodanog kontrapunkta što kao rezultat daje na emocionalnoj vrijednosti. Također i uloga unutar cijele sonate je drugačija u odnosu na ulogu scherza ili menueta u sonati. Scherzo i menuet predstavljaju najkraći stavak unutar cijele sonate, dok je marš u sonati op. 101 duži i složeniji od prvog i trećeg stavka. Karakter i sadržaj predstavljaju potpunu suprotnost od prvog stavka. Dok je u prvom stavku prevladavala harmonijska labilnost zbog nedostatka potvrđivanja osnovnog tonaliteta, u drugom je stavku osnovni tonalitet odmah potvrđen unutar prva dva akorda u F-duru. Još su naznačena sa oznakama *forte* i *sforzato* što nagovještava i karakter cjelokupnog marša. Kroz cijeli marš prevladava harmonijska svjesnost i stabilnost. Struktura teme i motiva u punktiranim notama u kombinaciji s naglim dinamičkim promjenama (*sforzato* i *subito piano*) daje dojam grotesknosti ili ružnoće. Smatram da se iz tog razloga pedal treba što manje koristiti (uz izuzetak jednog mjesta kojeg ću spomenuti) kako bi ritam punktiranih nota došao do boljeg izražaja. Tempo također ne bi trebao biti prespor kako bi dobili više na karakteru nesigurnosti. Zašto na nesigurnosti? Bez obzira što je po pitanju harmonije stavak potpuno stabilan, zbog korištenja polifonih oblika i „grotesknije“ teme stavak karakterno djeluje manje stabilan, kao da predstavlja sumnju. Zanimljivo je mjesto od 30. do 33. takta. Beethoven je sam naznačio pedal kroz sva četiri takta bez mijenjanja. Uz to još je napisana dinamička oznaka *piano*. Po mom mišljenju ta četiri takta predstavljaju kratak i miran predah usred žestokog karaktera cjelokupnog prvog i trećeg djela. Trio je u ovom stavku po karakteru kontrastan u odnosu na prvi dio. Dok je u prvom djelu prevladavala žestina i grotesknost, u drugom djelu prevladava mirnoća. To Beethoven postiže tako da ne koristi više motiv punktiranih nota nego uglavnom koristi niz osminki koje djeluju sporije nakon cijelog prvog djela. U gotovo cijelom triju prevladava korištenje imitacije u dvoglasju. Svaki motiv koji se

izloži u jednom glasu se ponavlja u drugom glasu nakon jednog takta ili nakon pola takta. Zbog ovog ponavljanja trio dobije na sigurnosti jer se potvrđuje svaki motiv i time se potvrđuje tonalitet u kojem se trio nalazi (B-dur). Pedal je po mom mišljenju skoro nepotreban unutar tria i dinamika se svodi na piano i mezzopiano. Izuzetak su posljednja četiri takta trija koja služe kao prijelaz u ponavljanje žestokog prvog djela. Da sumiram, kao što su se u prvom stavku preplitali mirnoća i nesigurnost, i u drugom se stavku prepliću mirnoća i nesigurnost ali na drugačiji način.

Treći stavak je u funkciji sporog stavka sonate ali nije skroz samostalan. On služi kao uvod u posljednji stavak odnosno finale (slična situacija kao u sonati op. 27 br. 1 u Es-duru). Započinje sa na sličan način kao prvi stavak: izbjegava potvrđivanje osnovnog tonaliteta kao u prvom stavku. Stavak se nalazi u tonalitetu a-mola a započinje na dominantu. Jedina je razlika od prvog stavka da se a-mol kao akord ponekada potvrđuje ali se to uvijek događa na lakšoj dobi stoga ne prestajemo s iščekivanjem potvrđivanja osnovnog a-mol tonaliteta na tonici. Iako je po pitanju harmonije stavak manje labilan od prvog, karakter trećeg stavka se i dalje razlikuje od karaktera prvog stavka. Koliko god da je stavak kraći, on je pun lirike i sentimentalnosti (možda i najemotivniji od svih stavaka). Za oznaku stavka upotrijebio je njemačku riječ *sehnsuchtvoll* što bi u najbližem prijevodu značilo «s puno čežnje». Ja doživljavam taj stavak po karakteru kao mračan. To je još potvrđeno Beethovenovom sugestijom da se kroz cijeli stavak upotrijebi *una corda* koja dodaje klaviru tamniju boju. Budući da je stavak liričan i spor, mislim da je svakako dobrodošlo korištenje više pedala zbog većeg legata i boje. U drugoj polovici trećeg stavka koristi motiv iz prvog takta kao kanon u dvoglasju. Ti kanonski postupci u kombinaciji s korištenjem smanjenih septakorada dodaju na napetosti koja posustaje na kraju stavka na dominantu (E). Taj E-dur akord se nastavlja u improvizacijskom stilu u sljedećem taktu. To što slijedi potom je jedno od najrevolucionarnijih ideja u povijesti glazbe. Beethoven je iskoristio posljednje spomenuti takt kao prijelaz na prvu temu prvog stavka. Nakon trećeg stavka Beethoven se vraća na temu prvog stavka. Zbog suptilnosti teme prvog stavka i zadnjeg takta trećeg stavka spoj ne djeluje nagao nego vrlo protočan. Mnogi su se skladatelji i kasnije u romantizmu koristili tim prijelazima i povratcima na početnu temu. Iako je početak teme građen poput prvog stavka, njegovo tumačenje se mijenja. Ja osobno tu temu doživljavam optimističnije u odnosu na prvi stavak. Nakon cijelog mračnog trećeg stavka koji završava na dominantu E očekuje se rješenje na toniku a-mola ali se to ne događa nego se nastavlja s prvom temom prvog stavka. Iako je prva tema došla neočekivano, njezin dolazak odgovara kada se gleda kontekst cijele sonate. Nije preuzeta cijela tema iz prvog stavka nego samo prva četiri

takta - pitanje i još jedno pitanje. Za razliku od prvog stavka, u ovom je djelu između ta dva pitanja postavljena korona na pauzi. Zbog ovih korona u kombinaciji sa strettom kroz usitnjavanje motiva prve teme još više iščekujemo rješenje pogotovo kada dolazi na dominantu (E) da bi se nakon četiri takta napokon riješio u A-dur tonaliteta.

Prva tri stavka su imala jedan velik nedostatak: potvrđivanje osnovnog tonaliteta sonate (A-dur). Beethoven je to namjerno napravio kako bi izvođaču i slušatelju ostavio dojam iščekivanja rješenja u A-dur. To se napokon događa na početku četvrtog stavka. Dok su prethodna tri stavka djelovala po harmoniji ili karakteru nestabilno, četvrti stavak služi tome da riješi sva pitanja i nestabilnosti i pridonese veliki zaključak cijele sonate. Jako su različita tumačenja u odabiru tempa četvrtog stavka. Kad bi pogledali kako je Beethoven označio zadnji stavak, pisalo bi: *Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit*. To bi u prijevodu značilo: «pokretno ali ne ubrzano i sa puno odlučnosti». Stoga iako je četvrti stavak najbrži od svih stavaka, težnja nije u samoj brzini nego u odlučnom karakteru. Odlučni karakter se teško dobije u prebrzom tempu jer se brzim tempom lako može ostaviti dojam nemira i užurbanosti. Zato bih taj stavak predložio svirati u tempu allegro, ništa brže. Karakter koji prevladava u cijeloj ekspoziciji je radost. Radost što su sva muke i nedoumice iz prethodnih stavaka riješene. Iako je u prvom stavku prevladavala mirnoća i liričnost, njoj je bila dodana doza nesigurnosti zbog nedostatka potvrđivanja osnovnog tonaliteta. Drugi stavak je djelovao veseliji i odlučniji ali ta radost nije bila istinska nego je više djelovala kao karikatura. Treći stavak je djelovao u cjelini mračan osim prijelaznog djela (ponavljanje prve teme prvog stavka). Nije karakter jedino što možemo pratiti kao razvoj kroz cijele sonate. Samo korištenje kontrapunkta i polifonih oblika razvijalo se iz stavka u stavak. U prvom stavku je kontrapunkt bio prisutan samo u nastupu druge teme (nastup teme izložio se u tri glasa). U drugom stavku je kontrapunkt bio više iskorišten. U prvom djelu koristio se u par navrata kao sitna imitacija početka teme ali što se trija tiče, iskoristio je oblik kanona u gotovo cijelom triju gdje se tema imitira unutar dva glasa s razmakom od jednog ili pola takta. U drugoj polovici trećeg stavka koristi se imitacija gdje se imitira motiv iz početka kroz dva glasa. Četvrti stavak ide imitacijom još korak dalje gdje u gotovo cijeloj ekspoziciji koristi imitaciju. No vrhunac Beethovenove polifonije kasnog stila u ovoj sonati dolazi na provedbi koja je u cijelosti skladana kao fuga. Fuga se nalazi u tonalitetu a-mola (vjerojatno kao reminiscencija na mračni treći stavak koji je također u a-molu). Fuga je vrlo kompleksna sama po sebi zbog prisutnosti četiri glasa uglavnom u isto vrijeme u dosta brzom tempu. Bez obzira na kompleksnost fuge, njezina svrha je jasna: napraviti veliku gradaciju iz mračnog prvog

nastupa teme u a-molu do snažnog povratka na prvu temu u A-duru. Izazov fuge u interpretativnom smislu je paziti da dinamika u prvom djelu fuge bude što povučenija i tiša zbog velike gradacije. Ne samo to nego i tehnički može biti izazov zbog sviranja četveroglasja u brzom tempu u kombinaciji s piano dinamikom. Repriza je po pitanju karaktera i interpretacije praktički identična ekspoziciji. Zanimljivost je sam kraj reprize te coda. Na završnom djelu reprize (nakon što se nekoliko puta potvrdi A-dur tonalitet) očekuje se kraj ali to nije slučaj. Beethoven posljednji puta skrene iz A-dur tonaliteta kao kraj reprize i iz tog skretanja nastavlja s codom. Početak code je zapravo reminiscencija početka cijele sonate. Nije reminiscencija u tematskom smislu jer preuzima motiv iz prve teme četvrtog stavka nego je reminiscencija po karakteru. Ponovo se pojavljuje karakter nesigurnosti i nedovršenosti zbog potrebe rješavanju u osnovni tonalitet. Nakon par taktova sva nesigurnost se ponovno rješava ali na jako postepeni i „plitak“ način. Glazba se cijelo vreme kreće u piano dinamici i nikako ne staje na tonici iako cijelo vrijeme koristi motive u osnovnom tonalitetu. Tek u zadnja tri takta Beethoven potvrđuje to što je cijela coda (a zapravo i cijela sonata) tražila. Sedam snažnih akorada u forte dinamici, sva u A-duru koja označavaju velik i snažan zaključak jedne velike i kompleksne sonate.

6. ZAKLJUČAK

Kroz analizu sonate op. 101 bolje sam shvatio genijalnost koja stoji iza njezinog stvaranja. Slažem se s mišljenjem da ova sonata obilježava novo poglavlje u Beethovenovom stvaralaštvu i mislim da sam to kroz analizu dokazao. Gledajući iz formalnog i interpretativnog aspekta, sonata obuhvaća nekoliko elemenata koje nije koristio u prethodnim djelima počevši od nedostatka potvrđivanja tonaliteta, korištenje Marša umjesto Scherza, ponavljanje prve teme prvog stavka između trećeg i četvrtog stavka... Najveća genijalnost te sonate po mom mišljenju je da koristeći prije spomenute elemente koji pojedinačno nemaju puno smisla, zajedno stvaraju jednu od najsavršenijih sonata.

Ovaj diplomski rad mi je pomogao da bolje upoznam Beethovenovo skladanje i njegov život, što će mi svakako pomoći u izvedbi njegovih djela općenito, a pogotovo ove sonate. Vjerujem da će mi to znanje pomoći i u pedagoškom radu budući da se Beethovenova djela često sviraju i u srednjim školama. Nadam se da sam uspio prikazati formu, tehničke probleme te vlastitu interpretaciju ove sonate jer sve to ne proizlazi samo iz tuđih istraživanja nego i iz vlastitog doživljaja.

7. LITERATURA

1. Andreis, Josip, *Povijest glazbe 2*, Zagreb: SNL, 1989.
2. Burnham S. i Steinberg, M. P. (ur.), *Beethoven and His World*, Princeton: Princeton University Press, 2000.
3. Praeger, Piroška, *Beethovenove klavirske sonate*, Zagreb, 1935.
4. Skovran, Dušan, Peričić, Vlastimir, *Nauka o muzičkim oblicima*, Beograd: Univerzitet umetnosti u Beogradu, 1991.
5. Tovey, David Francis, *A companion to Beethoven's pianoforte sonatas*, London: The association Board of the Royal Schools of Music, 1931. – reprint 2004./05.
6. Škerjanc, Lucijan, Marija, *Od Bacha do Šostakoviča*, Ljubljana: Cankarjeva založba, 1959.
7. Zlatar, Jakša, *Odabrana poglavlja iz metodike nastave klavira*, Zagreb: Jakša Zlatar, 2017.
8. Zlatar, Jakša, *Uvod u klavirsku interpretaciju*(2. izdanje), Zagreb: Muzička akademija Zagreb, 2016.

INTERNETSKI IZVORI:

1. Dedić, Srđan, Glazbeni oblici razdoblja baroka i klasike: Skripta, pristup 29.5.2018., <http://www.muza.unizg.hr/skripte/Srdan%20Dedic%20-%20Glazbeni%20oblici%20i%20stilovi%201%20-%20skripta.pdf>